

SPÉCIFICITÉS DE LA MYTHOLOGIE DÉCADENTE : LE CAS DE SALOMÉ*

EVA VOLDŘICHOVÁ BERÁNKOVÁ

Université Charles de Prague

PARTICULARITIES OF DECADENT MYTHOLOGY: THE CASE OF SALOMÉ

Before defining and analysing the decadent (re)interpretations of the myth of Salomé, it is necessary to summarize its historical development and determine its structural components (mythemes). Originating in Antiquity (Flavius Josephus, New Testament), the myth acquired a strongly moral meaning in the Middle Ages, which was subsequently adopted by classicism and then completely deconstructed by romantic authors in the 19th century. Symbolist and decadent readings of Salomé are characterized by their rejection of origin, the disintegration of all traditional “sacred couples” (Herod/Herodias, Salomé/John the Baptizer), frequent journeys of initiation made by an egocentric protagonist who dreams of self-knowledge and, last but not least, a strikingly open structure, which leads to a decomposition of the heroine: Salomé turns from a woman to an image, a gesture or even an incarnation of decadence itself.

Key words: French literature, Salomé, mythology, mythocriticism, decadence, fin de siècle

Mots clés : Littérature française, Salomé, mythologie, mythocritique, décadence, fin de siècle

Introduction

... and the dancer, with her gesture, all pure symbol, evokes, from her mere beautiful motion, idea, sensation, all that one need ever know of event.

Arthur Symons

De Cléopâtre à Messaline, en passant par les bibliques Lilith, Judith, Dalila, Hérodiade ou Marie-Madeleine, voire les mythologiques Méduse, Médée, la Sphinge (sans compter les différents types de sirènes ou vampires), les « femmes fatales » aux pouvoirs

* Cet article fait partie du projet GAČR 14-01821S *Pokus o renesanci Západu. Literární a duchovní východiska na přelomu 19. a 20. století.*

plus ou moins maléfiques ont profondément marqué l'imagination décadente¹. Le cas de Salomé s'avère fort intéressant, car non seulement il permet de retracer les grandes lignes d'une évolution mythologique spécifiquement *fin-de-siècle*, mais il finit par devenir l'incarnation même de la poétique contemporaine : En effet, aux yeux de maints écrivains des années 1890, Salomé « est » la Décadence en personne. Afin de pouvoir saisir cette curieuse tendance à associer toute une époque à une seule femme-symbole², une brève récapitulation s'impose.

Nous allons d'abord résumer les « mythes » traditionnellement attachés à Salomé, puis récapituler certaines versions décadentes de son histoire et finalement nous pencher sur la métaphore « Salomé=Symbole=Décadence » proposée dans plusieurs textes de l'époque.

Salomé dans l'Antiquité

Sur le plan historique, la future égérie des romanciers et poètes décadents apparaît pour la première fois dans les *Antiquités judaïques* de Flavius Josèphe (37–100 après J.-C.). L'historien se contente d'esquisser la généalogie de Salomé, insistant particulièrement sur le comportement scandaleux de sa mère, « séparée de son mari encore vivant » et remariée aussitôt :

Quant à Hérodiade leur sœur, elle épousa Hérode, qu'Hérode le Grand avait eu de Mariamne, la fille du grand-pontife Simon ; et ils eurent pour fille Salomé, après la naissance de laquelle Hérodiade, au mépris des lois nationales, épousa, après s'être séparée de son mari encore vivant, Hérode, frère consanguin de son premier mari qui possédait la tétrarchie de Galilée. [...] Sa fille Salomé épousa Philippe, fils d'Hérode, tétrarque de Trachonitide, et comme il mourut sans laisser d'enfants, elle épousa Aristobule, fils d'Hérode, frère d'Agrippa ; elle en eut trois fils : Hérode, Agrippa, Aristobule. Telle fut la descendance de Phasaël et de Salampsio.³

La mort de Jean le Baptiste est, certes, mentionnée dans le texte, mais sans aucun rapport avec Salomé : « Hérode l'avait fait tuer », car il « craignait qu'une telle faculté de persuader [les foules de pratiquer la vertu] ne suscitât une révolte »⁴. Le prédécesseur du Christ se trouve ainsi assassiné uniquement par précaution politique.

Les Évangiles, eux, lient les deux événements, à savoir l'inconduite matrimoniale d'Hérodiades⁵ et la décapitation du prédicateur. Quoique protégé par le tétrarque, Jean le

¹ Voir « Religion de la Décadence ». In Palacio, Jean de. *La Décadence. Le mot et la chose*. Paris : Les Belles Lettres. 2011, pp. 283–314.

² Les textes décadents consacrés à la figure de Salomé sont estimés à plusieurs centaines. (Dottin-Orsini, Mireille. (dirigé par). *Salomé*. Paris : Éditions Autrement. 1996, p. 215).

³ Flavius Josèphe. *Antiquités judaïques*. Livre XVIII, v. 4. Traduction de Julien Weill. Sous la direction de Théodore Reinach. Paris : Ernest Leroux. 1900. (Version électronique du texte disponible sur : <http://remacle.org/bloodwolf/historiens/Flajose/juda18.htm>).

⁴ *Ibidem*.

⁵ L'union d'Hérode et Hérodiades choquait pour deux raisons. Non seulement le tétrarque s'est marié avec la femme de son propre frère, mais une Juive n'avait pas non plus le droit de répudier son mari, contrairement aux femmes romaines qui, sous certaines conditions, bénéficiaient d'un tel privilège.

Baptiste doit mourir, car la reine vengeresse, irritée par les critiques moralisatrices du saint, finit par manipuler Hérode à l'aide de sa propre fille désirable :

Car Hérode lui-même avait fait arrêter Jean, et l'avait fait lier en prison, à cause d'Hérodiad, femme de Philippe, son frère, parce qu'il l'avait épousée, et que Jean lui disait : Il ne t'est pas permis d'avoir la femme de ton frère. Hérodiad était irritée contre Jean, et voulait le faire mourir. Mais elle ne le pouvait ; car Hérode craignait Jean, le connaissant pour un homme juste et saint ; il le protégeait, et, après l'avoir entendu, il était souvent perplexe, et l'écoutait avec plaisir. Cependant, un jour propice arriva, lorsqu'Hérode, à l'anniversaire de sa naissance, donna un festin à ses grands, aux chefs militaires et aux principaux de la Galilée. La fille d'Hérodiad entra dans la salle ; elle dansa, et plut à Hérode et à ses convives. Le roi dit à la jeune fille : Demande-moi ce que tu voudras, et je te le donnerai. Il ajouta avec serment : Ce que tu me demanderas, je te le donnerai, fût-ce la moitié de mon royaume. Étant sortie, elle dit à sa mère : Que demanderais-je ? Et sa mère répondit : La tête de Jean Baptiste. Elle s'empressa de rentrer aussitôt vers le roi, et lui fit cette demande : Je veux que tu me donnes à l'instant, sur un plat, la tête de Jean Baptiste. Le roi fut attristé ; mais, à cause de ses serments et des convives, il ne voulut pas lui faire un refus. Il envoya sur-le-champ un garde, avec ordre d'apporter la tête de Jean Baptiste. Le garde alla décapiter Jean dans la prison, et apporta la tête sur un plat. Il la donna à la jeune fille, et la jeune fille la donna à sa mère. Les disciples de Jean, ayant appris cela, vinrent prendre son corps, et le mirent dans un sépulchre.⁶

Remarquons au passage que saint Marc ne rapporte ni le nom de la belle danseuse (simplement désignée comme « la fille d'Hérodiad ») ni aucun détail de sa performance (elle a juste « plu à Hérode et ses convives »). L'érotisme de la scène reste ainsi sous-entendu et seule la réaction inconsidérée d'Hérode (« demande-moi ce que tu voudras ») permet de deviner l'ampleur de la séduction. De plus, dans certaines traductions françaises du texte biblique, la danseuse est décrite comme « une fillette »⁷, ce qui jette une tout autre lumière sur la scène : Hérodiad se servirait dans ce cas d'un petit enfant dont elle exhiberait les performances sous le regard attendri du beau-père, prêt à démontrer son amour pour ce fruit d'un mariage honteux, dissous en dépit des usages du pays.

Dans l'Évangile selon saint Matthieu, Hérode se fait moins prévenant (sa « protection » n'est plus motivée par le plaisir d'écouter les prédications de Jean le Baptiste, mais par une simple peur « de la foule »), mais il reste tout de même « attristé » d'avoir à décapiter le saint :

Car Hérode, qui avait fait arrêter Jean, l'avait lié et mis en prison, à cause d'Hérodiad, femme de Philippe, son frère, parce que Jean lui disait : Il ne t'est pas permis de l'avoir pour femme. Il voulait le faire mourir, mais il craignait la foule, parce qu'elle regardait Jean comme un prophète. Or, lorsqu'on célébra l'anniversaire de la naissance d'Hérode, la fille d'Hérodiad dansa au milieu des convives, et plut à Hérode, de sorte qu'il promit avec serment de lui donner ce qu'elle demanderait. A l'instigation de sa mère, elle dit : Donne-moi ici, sur un plat, la tête de Jean Baptiste. Le roi fut attristé ; mais, à cause de ses serments et des convives,

⁶ *L'Évangile selon Marc*. Vers 6.17–6.29. (Version électronique disponible sur: <http://www.info.bible.org/lsg/41.Marc.html>).

⁷ Trocmé, Étienne. *L'évangile selon saint Marc*. Genève : Labor et Fides. 2000, p. 174. Selon l'auteur du livre, l'identification même de Salomé pose problème, car le texte de Marc parle peut-être d'une fille portant le même nom que sa mère, Hérodiade. (*Ibid.*, p. 175).

il commanda qu'on la lui donne, et il envoya décapiter Jean dans la prison. Sa tête fut apportée sur un plat, et donnée à la jeune fille, qui la porta à sa mère. Les disciples de Jean vinrent prendre son corps, et l'ensevelirent.⁸

Les interprétations chrétiennes du mythe

Les Évangiles selon saint Luc et saint Jean ne font aucune mention de Salomé, mais elle apparaît tout de même brièvement dans deux textes apocryphes (*Fragment copte d'Évangile apocryphe I*, 1, 3–4 et *Lettre d'Hérode à Pilate*) qu'on date en général entre le V^e et le VII^e siècles. Figure biblique mineure, la fille d'Hérodiade n'en connaît pas moins une postérité picturale⁹ et littéraire fort impressionnante. Au Moyen Âge, elle apparaît, entre autres, dans la *Légende dorée* (*Legenda aurea*, entre 1260 et 1298) de Jacques de Voragine, dominicain et archevêque de Gênes, qui, inspiré des *Sermons XV et XVI* de saint Augustin¹⁰, insiste sur la portée morale du complot tramé contre Jean le Baptiste :

Hérode Antipas, fils du grand Hérode, enleva Hérodiade, femme de son frère Philippe, et voulut répudier sa propre femme qui était la fille d'Arèthe, roi de Damas, et elle chercha asile auprès de son père. Jean reprit vivement Hérode de ce qu'il vivait avec la femme qu'il avait enlevée à son frère. Hérode, irrité des réprimandes de Jean, et voyant aussi que le peuple le suivait et se faisait baptiser par lui, le fit mettre en prison, et il avait le projet de le faire mourir, mais il craignait le peuple. Hérodiade voulant, ainsi qu'Hérode, la mort du saint, ils convinrent entre eux que le jour de l'anniversaire de sa naissance, Hérode donnerait une fête à tous les seigneurs de la Galilée, et qu'il donnerait serment d'accorder à la fille d'Hérodiade, qui viendrait danser devant lui, ce qu'elle lui demanderait, et qu'elle demanderait la tête de saint Jean ; alors qu'Hérode feindrait d'éprouver bien du regret, mais il ne pourrait violer son serment. La chose se passa comme elle avait été convenue, et la fille, ayant dansé et charmé tous les assistants, demanda, d'après la recommandation de sa mère, la tête de saint Jean. Hérode fit semblant d'être fâché, mais s'il avait la tristesse sur la figure, il avait la joie dans le cœur. Le bourreau fut envoyé, il coupa la tête du saint ; elle fut donnée à la fille qui l'offrit à sa mère adultère.¹¹

⁸ *L'Évangile selon Matthieu*. Vers 14.3–14.12. (Version électronique disponible sur: <http://www.info-bible.org/lsg/40.Matthieu.html>).

⁹ Dès le XV^e siècle, Salomé a inspiré certains maîtres des écoles allemande et flamande (Rogier van der Weyden, Memling ou Cranach l'Ancien), avant de devenir l'un des thèmes favoris de l'école italienne (Botticelli, Sebastiano del Piombo, Le Titien, Le Caravage, Battistello Caracciolo, Guido Reni, Le Guerchin ou Carlo Dolci). Au XIX^e siècle, Gustave Moreau, profondément admiratif devant *Salammbô* de Flaubert, a consacré à la fille d'Hérodiade de nombreux dessins et tableaux tels que « Salomé dansant devant Hérode », « Salomé au jardin », « Salomé en prison » ou « L'Apparition ». Dans les années 1890, Aubrey Beardsley a signé plusieurs illustrations inspirées de la pièce d'Oscar Wilde intitulée *Salomé*. Le personnage biblique a marqué également les œuvres de Gustave Doré, Henri Regnault, James Tissot, Maurycy Gottlieb, Lovis Corinth, Georges Paul Leroux, Franz von Stuck, Gustav-Adolf Mossa et bien d'autres artistes contemporains.

¹⁰ Si Salomé (ou « la fille d'Hérodiade ») est directement évoquée dans les textes patristiques, chez Hilaire de Poitiers, Grégoire de Naziance, Jean Chrysostome, Ambroise de Milan et Jérôme, c'est dans les *Sermons* de saint Augustin que l'on trouve le plus de détails qui ont par la suite influencé la littérature.

¹¹ « Légende de la décollation de saint Jean-Baptiste ». In *La Légende dorée*. Par Jacques de Voragine, traduite du latin et précédée d'une notice historique et bibliographique par M. G. B. Première série. Paris : Librairie de Charles Gosselin. 1843, pp. 280–281.

Salomé n'est toujours pas nommée, mais, avec sa mère, elle forme un couple de pécheresses redoutables dont la punition exemplaire doit obligatoirement accompagner l'hagiographie du saint :

Quelques-uns disent qu'Hérodiade ne mourut point en exil ; mais qu'ayant reçu la tête de saint Jean et la contemplant avec joie, la tête, par un mouvement divin, lui souffla à la figure, et Hérodiade expira sur-le-champ. Mais des saints racontent dans les chroniques qu'elle mourut en exil après avoir été misérablement bannie avec Hérode, et cela paraît devoir être cru. Sa fille marchant un jour sur la glace, la glace se brisa sous ses pieds, et elle disparut dans l'eau et elle se noya. Dans une certaine chronique, il est dit que la terre l'engloutit toute vive. Ce qui peut s'entendre comme lorsqu'il est dit des Egyptiens engloutis dans la mer Rouge : « La terre les a dévorés. »¹²

Dans la littérature chrétienne, une opposition binaire commence ainsi à se profiler peu à peu entre, d'une part, Jean le Baptiste (homme, moraliste, saint accompli, penseur authentique, orateur entraînant les foules par la seule force de sa parole, martyr de la vérité, modèle à suivre, vainqueur moral, Soleil) et Hérodiade/Salomé (femme fatale, jeune hystérique plus ou moins manipulée par sa propre mère, danseuse qui envoûte les hommes grâce à son corps irrésistible, instrument ou instigatrice de la vengeance, sorcière castratrice, mauvais exemple, perdante finale, Lune)¹³.

Les ouvrages suivants, entre autres, correspondent à ce schéma binaire¹⁴ :

Titre	Auteur	Année	Genre
<i>Legenda aurea</i>	Jacques de Voraigne	entre 1260 et 1298	Collection de vies de saints
<i>Historia ecclesiastica, I, 20</i>	Nicephore Calliste	entre 1256 et 1335	Histoire des origines du christianisme jusqu'au 618
<i>La Rappresentazione di San Giovanni Battista quando fu decollato</i>	anonyme	vers 1451	Sacra rappresentazione fiorentina (jouée à Florence)
<i>Le Mystère de la Passion</i>	Arnould Greban	vers 1452	Mystère (joué dans la plupart des villes du nord, de l'ouest et du centre de la France)
<i>Le Mystère de la Passion</i>	Jean Michel	1486	Mystère (joué à Angers)
<i>Saint Jean Baptiste</i>	Emile Jolibois	vers 1500	Mystère (joué à Chaumont)
<i>Johanes decollatus</i>	Jacob Schæpper	1546	Tragédie en latin
<i>Die Enthauptung Johannis</i>	Hans Sachs	1550	Tragédie
<i>Baptistes, sive Calumnia</i>	George Buchanan	1577	Tragédie en latin
<i>Titre inconnu</i>	Cornelius Schonaeus	1652	Tragédie en latin
<i>Der Tod Johannes des Täufers</i>	L. F. Hudeman	1771	Tragédie
<i>Geschichte Johannes der Vorläufer</i>	Leonard Maister	1794	Tragédie

¹² *Ibid.*, p. 284.

¹³ Pour la bibliographie des œuvres consacrées à Salomé voir Dottin-Orsini, Mireille. « Salomé ». In *Dictionnaire des Mythes littéraires*. Sous la direction de Pierre Brunel. Monaco : Éditions du Rocher. 1988.

¹⁴ Voir Cavazza, Francesca. *Salomé dans la littérature européenne à travers les siècles jusqu'en 1869*. Bologne : Université Alma Mater Studiorum de Bologne. 2010, pp. 6-7.

Les Salomé romantiques et décadentes

En 1843, le romantique Heinrich Heine renverse complètement cette interprétation religieuse du mythe¹⁵ et, dans son recueil *Atta Troll*, il en propose une nouvelle lecture, fondée uniquement sur le désir :

Car elle aimait jadis le prophète. La Bible ne le dit pas, – mais le peuple a gardé la mémoire des sanglantes amours d'Hérodiade.

Autrement, le désir de cette dame serait inexplicable. Une femme demande-t-elle jamais la tête d'un homme qu'elle n'aime pas ?

Elle était peut-être un peu fâchée contre son saint amant ; et elle le fit décapiter ; – mais, lorsqu'elle vit sur ce plat cette tête si chère,

Elle se mit à pleurer, à se désespérer, et elle mourut dans cet accès de folie amoureuse. (Folie amoureuse ! quel pléonasme ! l'amour n'est-il pas une folie ?)

La nuit, elle sort de la tombe, et, en suivant la chasse infernale, elle porte, comme dit la tradition populaire, dans ses mains blanches le plat avec la tête sanglante ;

Mais, de temps en temps, par un étrange caprice de femme, elle lance la tête dans les airs en riant comme un enfant, et la rattrape adroitement comme si elle jouait à la balle.¹⁶

Si, le jour, la belle Hérodiade dort dans sa tombe à Jérusalem, à minuit, telle la Lune, elle entame une étrange cavalcade. Accompagnée de Diane et de la fée Habonde, elle séduit les voyageurs solitaires. Dans le cas du poète, avec succès :

Car c'est toi que j'aime surtout ! Plus encore que la superbe déesse de la Grèce, plus encore que la riante fée du Nord, je t'aime, toi, la Juive morte !

Oui, je t'aime ! je le sens au tressaillement de mon âme. Aime-moi et sois à moi, belle Hérodiade !

Aime-moi et sois à moi ! jette au loin ton plat sanglant et la tête sotté du saint qui ne sut pas t'apprécier.

Je suis si bien le chevalier qu'il te faut !¹⁷

Une Hérodiade (Salomé ne figure toujours pas dans le texte) belle et forte, désirable et passionnée que le « sot » saint n'a pas méritée, voilà une réécriture révoltée et ludique du mythe traditionnel. « Cela m'est bien égal que tu sois morte et même damnée ! Je n'ai pas de préjugés à cet endroit [...] », crie le poète amoureux pour qui le corps d'une femme prime sur « la croix et la pénitence cagote »¹⁸.

Dans le cadre de la littérature française, c'est Gustave Flaubert qui redécouvre le personnage de Salomé. Dans *Salammô* (1862), celle-ci n'est qu'évoquée par une ressem-

¹⁵ Dans la première moitié du XIX^e siècle, les mentions de Salomé se font rares. Silvio Pellico, un auteur italien, consacre à cette histoire biblique une tragédie appelée *Erodiade* (1833) et Théodore de Banville y fait une allusion très rapide dans son poème « Les baisers de pierre » (*Les Cariatides*, 1841). Salomé figure également dans les chapitres XLIV et XLV du roman-feuilleton *Le juif errant* d'Eugène Sue (1846). Enfin, Ernest Renan consacra le XII^e chapitre de *La vie de Jésus* à la narration détaillée de l'exécution de Jean-Baptiste. Son livre ne paraîtra qu'en 1863.

¹⁶ Heine, Heinrich. *Atta Troll*. Traduit en français en 1846 par le poète lui-même. Version complète disponible sur : [http://fr.wikisource.org/wiki/Atta_Troll_\(Heine\)](http://fr.wikisource.org/wiki/Atta_Troll_(Heine)).

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

blance phonique avec le nom de l'héroïne¹⁹. La fille d'Hamilcar Barca, l'un des deux suffètes carthaginois, une jeune vierge appelée Salammbô se trouve dédiée à la déesse lunaire Tanit. Son grand amour et adversaire à la fois, le chef des mercenaires libyens Mâtho, lui, est lié au dieu solaire Moloch. Malgré certains passages « naturalistes » du roman, l'ensemble de cette histoire orientale s'inscrit ainsi dans un cadre purement mythologique : celui de l'union de la Lune et du Soleil.

Comme l'écrit Serge Zenkine, « dans un récit mythique "authentique" l'actant sacré (le héros) doit avoir parmi ses partenaires (parents, adversaires, objets de désir, etc.) des êtres sacrés au même titre que lui »²⁰. Cette structure traditionnelle du mythe se trouve parfaitement respectée dans *Salammbô*. Le Soleil et la Lune s'unissent symboliquement, s'affrontent impitoyablement et finissent par périr tous les deux : Le jour des noces de Salammbô et Narr'Havas, Mâtho est offert en torture à la foule. Le soir, un prêtre du culte de Tanit lui arrache le cœur devant Salammbô qui, à son tour, succombe à un poison versé dans sa coupe : « Ainsi mourut la fille d'Hamilcar pour avoir touché au manteau de Tanit. »²¹

Les futurs décadents sont éblouis :

Flaubert, le Flaubert de *Salammbô*, de *La Tentation de saint Antoine* et des *Trois contes*, fournira [...] à l'imagination décadente la plupart de ses thèmes d'inspiration. Les Décadents retiendront d'abord de son œuvre, un thème privilégié, celui de la Femme fatale, dont la beauté froide et lascive entraîne les hommes à leur perte : la mystérieuse Reine de Saba ou la magique Ennoia de *La Tentation* ; Salammbô qui habite éternellement les rêves de Mâtho, et assiste insensible à son supplice, dont elle est responsable ; enfin dans *Hérodiad*, la danseuse Salomé à la native perversité, qui pour prix de sa danse obtient du tétrarque Hérode la tête du Baptiste.²²

En effet, en 1877, Flaubert publie *Trois contes : Un cœur simple, La Légende de saint Julien l'Hospitalier, Hérodiad*. Dans le dernier, Salomé apparaît enfin sous son vrai nom. Sa danse devant Hérode est, elle aussi, décrite²³ avec une forte dose d'érotisme exotique qui va profondément marquer les lecteurs contemporains.

Or, loin de toute puissance mythologique (et également de toute symbolique lunaire), la jeune fille ne semble être qu'un simple instrument politique aux mains de sa mère Hérodiad. Belle, mais bornée et infantile²⁴, ayant mal appris la leçon de sa mère, elle ne se souvient même plus très bien du nom de celui dont elle est censée demander la mort :

¹⁹ Selon d'autres explications, ce nom correspond à celui de la déesse Astarté : Salambo (grécisation du phénicien Shalambaal, « image de Baal ». (Flaubert, Gustave. *Salammbô*. Édité par Gisèle Séginger. Paris : Flammarion. 2001, p. 21).

²⁰ Zenkine, Serge. « Le mythe décadent et la narrativité ». In *Mythes de la décadence*. Sous la direction d'Alain Montandon. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal. 2001, p. 16.

²¹ Flaubert, Gustave. *Salammbô*, Édition définitive avec des documents nouveaux. Paris : Charpentier. 1882, p. 352.

²² Pierrot, Jean. *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*. Rouen : Publications des Universités de Rouen et du Havre. 2007, p. 52.

²³ Atsuko Ogane rappelle à plusieurs reprises que « Flaubert est le premier à décrire la danse de Salomé », ce qui fait de *Trois contes* une sorte de « texte fondateur », une référence incontournable pour les commentateurs ultérieurs du mythe. (*La genèse de la danse de Salomé. L'« appareil scientifique » et la symbolique polyvalente dans Hérodiad de Flaubert*. Tokyo : Keio University Press. 2006, p. 242).

²⁴ Flaubert semble jouer ici avec le texte biblique où Salomé peut être vue comme une « fillette ».

Un claquement de doigts se fit dans la tribune. Elle y monta, reparut ; et, en zézayant un peu, prononça ces mots, d'un air enfantin. – « Je veux que tu me donnes dans un plat... la tête... » Elle avait oublié le nom, mais reprit en souriant : « La tête de Iokanaan ! »²⁵

Ainsi, le pauvre Iokanaan représente la seule figure vraiment sacrée du texte. Le tétrarque et les prêtres du pays ont peur de ses prédications enflammées, de sorte que, après son arrestation, le saint doit être caché dans une prison souterraine. À la fin du conte, la tête tranchée de Jean le Baptiste est récupérée par ses disciples qui s'en vont rejoindre les apôtres du Christ. Il s'agit de la seule manifestation du « sacré » dans un monde autrement profane, uniquement géré par des intrigues politiques ou des désirs charnels. En effet, dans un esprit typiquement flaubertien, la danse sensuelle de Salomé, débouchant sur une subite manifestation de la stupidité de cette enfant perverse, ne fait que souligner cette impression de déchéance générale.

Dans sa propre version d'*Hérodiade* (1864–1867), Mallarmé opte pour une sorte de version statique du mythe. Salomé ne peut même pas y figurer, car Hérodiade, loin d'être sa mère ou l'épouse d'Hérode, est représentée sous les traits d'une jeune vierge rêvant dans sa tour d'ivoire. (Ou, plus précisément, les deux personnages féminins semblent fusionner en une seule femme Hérodiade/Salomé.)

Fidèle au principe que « nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve »²⁶, le poète n'évoque la Lune qu'indirectement, par tout un jeu de métaphores et métonymies. Elles se déploient notamment autour de sa lumière qui est comparée à la chevelure de l'héroïne :

Le blond torrent de mes cheveux immaculés
Quand il baigne mon corps solitaire le glace
D'horreur, et mes cheveux que la lumière enlace
Sont immortels. O femme, un baiser me tûrait
Si la beauté n'était la mort...
[...]
Le froid scintillement de ta pâle clarté
Toi qui te meurs, toi que brûles de chasteté,
Nuit blanche de glaçon et de neige cruelle !²⁷

Le troisième fragment d'*Hérodiade*, « Cantique de Saint Jean », semble confirmer ce symbolisme sous-jacent du livre, car il commence par une image du Soleil brûlant :

Le soleil que sa halte
Surnaturelle exalte
Aussitôt redescend
Incandescent...²⁸

²⁵ Flaubert, Gustave. *Trois contes : Un cœur simple, La Légende de saint Julien l'Hospitalier, Hérodiade*. Paris : Charpentier. 1877, p. 242.

²⁶ Mallarmé, Stéphane. « Réponses à des enquêtes ». In *Œuvres complètes*. Édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean Aubry. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. 1945, p. 869.

²⁷ Mallarmé, Stéphane. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. 1945, pp. 44–47.

²⁸ *Ibid.*, p. 49.

Ainsi, le mythe astral se trouve complet, car ses deux protagonistes, Hérodiade la lunaire et saint Jean le solaire, sont présents et leur union pourrait avoir lieu. Or, ceci n'est valable qu'à un niveau potentiel. D'une part parce qu'*Hérodiade* est restée à l'état fragmentaire, et, d'autre part, les trois pièces existantes, « Ouverture ancienne d'Hérodiade », « La Nourrice – Hérodiade » et « Cantique de Saint Jean », ne comportent aucune narration véritable. Il s'agit de trois poèmes lyriques, fragments d'un tout que le lecteur n'est pas capable de reconstituer avec certitude. Si la structure générale du mythe est parfaitement suffisante (les deux rôles complémentaires des divinités solaire et lunaire sont distribués), aucune action ne s'en suit. L'accomplissement du mythe reste donc en suspens.

La pièce de théâtre *Salomé* (1891) qu'Oscar Wilde a d'abord rédigée en français, puis, trois années plus tard, traduite en anglais, apporte une émancipation radicale de la jeune danseuse : à l'opposé de l'enfant balbutiante imaginée par Flaubert, la danseuse du dramaturge irlandais sait parfaitement ce qu'elle veut et le réclame avec insistance. Huit fois elle déclare sa volonté d'entrer dans la cellule de Jean le Baptiste, huit fois elle désire embrasser le saint sur la bouche et, brutalement éconduite, elle finit par réclamer – à neuf reprises! – sa tête coupée. Loin d'exécuter les basses œuvres d'Hérodiade (« Je n'écoute pas ma mère. C'est pour mon propre plaisir que je demande la tête d'Iokanaan dans un bassin d'argent. »)²⁹, elle ne se laisse guider que par ses propres passions charnelles. (« Ah ! Tu n'as pas voulu me laisser baiser ta bouche. Iokanaan. Eh bien ! Je la baiserais maintenant. »)³⁰ Le saint doit mourir non pas tant pour des raisons politiques ou religieuses, mais parce qu'il a refusé de se donner à une jeune fille qui le désirait éperdument et qu'il a ainsi offensée. « Enivrée » par sa voix, « amoureuse » de son corps, ses cheveux, sa bouche qu'elle s'obstine à vouloir baiser, Salomé exige la mise à mort du prophète pour l'avoir enfin à sa disposition.

Cette relecture « corporelle », voire « sexuelle », de l'épisode biblique s'insère dans un cadre mythologique très intéressant. Dès le début de la pièce, Salomé, une jeune, belle, pâle et vierge princesse qu'il faut éviter de trop regarder pour ne pas s'attirer un grand malheur, est sans cesse comparée à la Lune, astre néfaste qui séduit, fascine et horrifie toute la cour d'Hérode :

[*Dialogue de deux soldats*] Regardez la lune. La lune a l'air très étrange. On dirait une femme qui sort d'un tombeau. Elle ressemble à une femme morte. On dirait qu'elle cherche des morts. [...] Elle a l'air très étrange. Elle ressemble à une petite princesse qui porte un voile jaune, et a des pieds d'argent. Elle ressemble à une princesse qui a des pieds comme des petites colombes blanches... On dirait qu'elle danse.³¹

[*Dialogue d'Hérode et Hérodiade*] La lune a l'air très étrange ce soir. N'est-ce pas que la lune a l'air très étrange ? On dirait une femme, une femme hystérique qui va cherchant des amants partout. Elle est nue aussi. Elle est toute nue. Les nuages cherchent à la vêtir, mais elle ne veut pas. Elle se montre toute nue dans le ciel. Elle chancelle à travers les nuages comme une femme ivre...³²

²⁹ Wilde, Oscar. *Salomé: drame en un acte*. Paris : Librairie de l'art indépendant. 1893, p. 71.

³⁰ *Ibid.*, p. 80.

³¹ *Ibid.*, pp. 9–10.

³² *Ibid.*, p. 39.

[*Monologue de Salomé*] Que c'est bon de voir la lune ! Elle ressemble à une petite pièce de monnaie. On dirait une toute petite fleur d'argent. Elle est froide et chaste, la lune... Je suis sûre qu'elle est vierge. Elle a la beauté d'une vierge... Oui, elle est vierge. Elle ne s'est jamais souillée. Elle ne s'est jamais donnée aux hommes, comme les autres Déesse.³³

Qu'il y ait un lien fort entre Salomé et la Lune ne surprend guère. La plupart des versions du mythe le mentionnent plus ou moins explicitement. Or, lorsque l'héroïne aperçoit pour la première fois Jean le Baptiste, elle s'écrie :

Comme il est maigre aussi ! Il ressemble à une mince image d'ivoire. On dirait une image d'argent. Je suis sûre qu'il est chaste, autant que la lune. Il ressemble à un rayon de lune, à un rayon d'argent. Sa chair doit être très froide, comme de l'ivoire... Je veux le regarder de près.³⁴

Ainsi le partenaire et l'adversaire mythique de Salomé se trouve-t-il être tout aussi lunaire et virginal qu'elle. Leur rencontre symbolique serait donc une union de deux êtres semblables et non pas opposés/complémentaires, comme il se doit dans un véritable mythe astral.

Chez Wilde, les deux protagonistes vivent, chacun de son côté, une sorte de « solitude lunaire ». Iokanaan se trouve enfermé dans son propre discours, ses prédications débitées avec une exaltation fanatique auxquelles le public ne comprend rien et que même Salomé ignore avec superbe, s'intéressant uniquement au corps désiré du jeune homme. Et ce curieux prophète dont personne ne se soucie a pour partenaire/adversaire une beauté présumée irrésistible que le premier homme aimé a refusée et humiliée : au saint stérile répond une séductrice frustrée.

Chacun des deux héros échoue dans la tâche de sa vie avant d'être définitivement sacrifié à l'astre néfaste. En effet, c'est la Lune « hystérique » qui attire l'attention de la princesse sur le jeune prophète et cause ainsi sa mort. Quant à Salomé, la Lune la « désignera » à un Hérode furieux, prêt à tout pour éviter le châtement divin :

(Un rayon de lune tombe sur Salomé et l'éclaire.)

HÉRODE *(se retournant et voyant Salomé)*

Tuez cette femme !

*(Les soldats s'élancent et écrasent sous leurs boucliers Salomé, fille d'Hérodiad, Princesse de Judée.)*³⁵

Vocation manquée et mort stérile dans la solitude, tel est donc le destin des héros lunaires. Faute d'opposition et de complémentarité, l'union mythique ne peut avoir lieu³⁶.

³³ *Ibid.*, p. 20.

³⁴ *Ibid.*, p. 29.

³⁵ *Ibid.*, p. 84.

³⁶ Qu'on retrouve les mêmes traits dans le mythe de Narcisse, autre figure tutélaire de la fin de siècle, ne saurait surprendre. Cf. Ebert-Zeminová, Catherine. « Narkissos a Kronos ». *Revue psychoanalytické psychoterapie*, hiver 2011, XIII, n° 2, pp. 45-58, et « Mýtus zrcadlení – zrcadlení mýtu ». *Literární noviny*, XII, n° 52, 27/12 2001, p. 11.

La « Salomé » parodique des *Moralités légendaires* (1887) de Jules Laforgue va encore plus loin dans la déconstruction du mythe. Pourtant, la dimension astrale n'y manque pas, car Hérode présente sa fille³⁷ comme une parente directe de la Lune :

[...] pour faire un sort à la petite personne en question, la Lune s'était saignée aux quatre veines, et [...] on la tenait d'ailleurs généralement (il y avait un Concile là-dessus) pour la sœur de lait de la Voie-Lactée...³⁸

Cette Salomé luno-stellaire s'avère en même temps une personne instruite et anachroniquement moderne, car en « petite astronome »³⁹, elle étudie les étoiles à l'aide de la « photographie en couleur »⁴⁰, quand elle ne voltige pas carrément dans la « coupole d'observatoire [...] mobile, peinte à fresque imperméable »⁴¹ qu'Hérode a fait installer dans ses appartements.

Lors de la fête donnée par son père, Salomé ne danse pas. À la place, elle improvise, accompagnée d'une petite lyre noire, un long discours incongru : « Que le Néant, c'est-à-dire la Vie latente qui verra le jour après-demain, au plus tôt, est estimable, absolvant, coexistant à l'Infini, limpide comme tout [...]. »⁴² Cet incroyable charabia pseudo-mystique, aussi long qu'ennuyeux, représente à lui-même une parodie féroce des prédications potentielles d'Iokanaan.

Quant au pauvre saint, il se trouve réduit à un « malheureux publiciste », un « idéologue, écrivassier, conscrit réformé, bâtard de Jean-Jacques Rousseau »⁴³ qui, à l'instar d'un Témoin de Jéhovah avant la lettre, « distribu[e], gratis »⁴⁴, des brochures censées éclairer le peuple. Rien dans son physique ni comportement ne risque de lui attirer la moindre passion amoureuse. Ce « fils du Nord, mangeur de viandes »⁴⁵, avec ses « grosses lunettes rafistolées de fil »⁴⁶ et « sa barbe rousse inculte »⁴⁷ non seulement ne parle jamais, mais ses lectures mêmes sont menacées par la peur constante de « renverser l'écritoire parmi ses paperasses ».⁴⁸

L'absence de tout partenaire véritablement « sacré » rend ainsi encore plus fragile la sacralité artificielle de Salomé. Lorsque la jeune princesse demande la tête d'Iokanaan « en un plat quelconque »⁴⁹, il ne s'agit pas de désir (ni de vengeance), mais d'une sorte de caprice soudain d'avoir un nouveau gadget amusant. A l'instar d'une poupée à coiffer, la tête du saint, déposée sur un coussin, « brill[e], enduite de phosphore, lavée, fardée,

³⁷ Chez Laforgue, Salomé est la fille d'Hérode et non pas d'Hérodiad (absente du texte). Elle se comporte d'ailleurs comme une véritable « fille à papa », ce qui donne à sa prestation publique une dimension plutôt troublante voire incestueuse.

³⁸ Laforgue, Jules. *Moralités légendaires*. Paris : Librairie de la Revue indépendante. 1887, p. 144.

³⁹ *Ibid.*, p. 153.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 150.

⁴¹ *Ibid.*, p. 128.

⁴² *Ibid.*, p. 144.

⁴³ *Ibid.*, p. 136.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 123.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 122.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 135.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 122.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 137.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 149.

frisée ». ⁵⁰ Malheureusement, « les passes électriques » dont Salomé l'expérimentatrice attendait un certain potentiel scientifique et divertissant ne tirent du prophète « que des grimaces sans conséquence ». ⁵¹

Déçue par son jouet détraqué, la princesse lance « la géniale caboche » ⁵² dans la mer et, chavirant elle aussi par-dessus le parapet, la rejoint inopinément dans la chute et la mort. L'union parodique d'une créature pseudo-lunaire et d'un simple agitateur anarchiste se réalise donc par hasard, à cause d'un élan mal calculé. Une fin aussi piteuse était d'ailleurs à prévoir, car que peut-on attendre d'un univers si désacralisé que la Lune même s'y trouve réduite à un « tournesol jaune, aplati, desséché à force d'agnosticisme » ⁵³ ?

Avant d'aborder la dernière phase, typiquement symbolico-décadente, des aventures de Salomé, résumons certaines étapes de son évolution que nous venons de parcourir. ⁵⁴ Elle semble confirmer la thèse de Serge Zenkine selon laquelle :

la littérature de la seconde moitié du XIX^e siècle abandonne de plus en plus la parité sacrale, pour mettre en relief le statut exceptionnel du héros principal, à qui nul autre personnage ne donne plus la réplique dans un langage sacré ; la narrativité propre du mythe se détruit, son héros « symbolique » et solitaire est contraint de s'inscrire et se dissoudre dans une histoire « profane ». ⁵⁵

L'évolution désacralisante du mythe et ses impacts formels

Cette désacralisation s'accompagne selon nous d'un certain nombre de modifications apportées au mythe traditionnel :

La **non-origine** voire l'**achronie** : Si les mythes à proprement parler consistent avant tout dans des récits *aitiologiques*, leurs versions décadentes s'affranchissent progressivement de toute origine et de toute descendance. Rien ne subsiste de la longue généalogie établie par Flavius Josèphe, car, au fur et à mesure que le contexte familial (politique matrimoniale d'Hérodiad) s'efface au profit d'autres motivations (désir érotique ou curiosité scientifique d'une princesse qui s'ennuie), la décapitation de Jean le Baptiste cesse d'avoir un lien quelconque avec l'histoire ou la religion. De la même manière que Salomé se libère du poids de sa famille, le saint se trouve de moins en moins attaché à la tradition des grands prophètes, d'une part, et à la figure du Christ, d'autre part. Prédicateur piteux

⁵⁰ *Ibid.*, p. 152.

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² *Ibid.*, p. 153.

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ Dans notre aperçu, nous n'avons tenu compte que des versions suffisamment longues pour permettre, du moins théoriquement, le développement d'une véritable intrigue. Hérodiad ou Salomé font l'objet d'un bon nombre d'autres poèmes plus courts : des sonnets « Hérodiade » et « Salomé » de Banville (*Les princesses*, 1874) à la « Salomé » d'Apollinaire (*Alcools*, 1913). À l'époque contemporaine, la danseuse meurtrière a inspiré par exemple Carol Ann Duffy, une poétesse écossaise.

⁵⁵ Zenkine, Serge. « Le mythe décadent et la narrativité ». In *Mythes de la décadence*. Sous la direction d'Alain Montandon. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal. 2001, p. 16.

et anarchiste solitaire, il ne semble annoncer rien ni personne et sa mise à mort passe plus ou moins inaperçue. Le conflit manifeste ou latent des deux êtres astraux cesse ainsi d'avoir un passé et ne débouche non plus sur aucun avenir.

La **solitude** : À l'instar du *Faust moderne* de Maurice Bouchor qui était déjà « le seul au monde à ne pas croire au Diable »⁵⁶, Salomé et Jean le Baptiste, chacun de son côté, tournent en rond à la recherche d'un partenaire sacré manquant. La stupidité de la jeune fille (Flaubert), le caractère purement lyrique du texte (Mallarmé), la trop grande ressemblance des deux héros (Wilde) ou une parodie omniprésente (Laforgue) empêchent toute fusion véritable du Soleil avec la Lune.

L'**égocentrisme** : Tandis que le mythe traditionnel parle au nom d'une omniscience divine, ses versions décadentes attachent une grande importance à l'expression personnelle du héros. Si Wilde offre l'exemple le plus typique du genre (une Salomé entièrement absorbée dans ses désirs inassouvissables versus un Jean le Baptiste produisant, telle une machine automatique, une logorrhée de prédications aussi fanatiques que vaines), tous les textes étudiés tendent vers une sorte de soliloque introspectif.

La (**pseudo**)**connaissance** : La mythologie décadente est dans une large mesure initiatique. Au lieu d'agir, les héros s'exaltent et s'abîment de plus en plus dans de longues auto-contemplations psychologisantes. Cette tendance peut avoir un versant « sérieux » (Mallarmé) ou parodique (Laforgue), sociocritique (Flaubert) ou érotique (Wilde), mais il s'agit toujours d'une exploration de soi-même, de ses propres croyances, désirs et possibilités.

La **dénarrativisation** : De l'histoire traditionnelle ne subsistent que quelques moments clés (parfois la danse, toujours la volonté de mettre à mort le prophète) ou juste la disposition générale des rôles (une héroïne lunaire, un héros solaire). Tout le reste s'avère arbitraire. Au fond, Salomé peut très bien ne pas danser, Jean le Baptiste ne pas s'adresser au peuple, Hérode ne pas vouloir tuer le saint, Hérodiade ne pas exister. Le seul mytheme, statique mais irréductible, s'avère ainsi la tête coupée d'Iokanaan⁵⁷, obligatoirement présente dans toutes les versions de l'histoire. L'achronie et la dénarrativisation vont ici de pair.

Le sixième point, à savoir une **désintégration** progressive des personnages et de la structure même du mythe sur laquelle l'ensemble des modifications débouche, peut être très bien illustrée par les versions ultérieures de Salomé.

En effet, dans la production fin-de-siècle, la jeune princesse se désagrège, se morcelle en une série d'attributs et de gestes présentés séparément et ayant une signification propre, indépendante du mythe originel.

⁵⁶ Bouchor, Maurice. *Le Faust moderne*. Paris : Charpentier. 1879, p. 157.

⁵⁷ Après avoir analysé l'évolution du personnage biblique de Judith, une sorte de sœur décadente de Salomé, Jacques Poirier constate, lui aussi, que « le geste même de sectionner constitue *en soi* le motif le plus fécond de Judith », que le « noyau dur [du mythe] réside dans le geste même de la coupe ». (Poirier, Jacques. *Judith. Échos d'un mythe biblique dans la littérature française*. Rennes : Presses universitaires de Rennes. 2004, p. 181).

De la femme au geste

Nous pouvons trouver une sorte d'ébauche de cette attitude déjà dans *À rebours* (1884) de Huysmans. Son *Des Esseintes* achète deux chefs-d'œuvre de Gustave Moreau, un tableau de Salomé dansant et un autre, intitulé *Apparition*, qui met en scène la tête coupée de Jean le Baptiste. Rêvant devant ses nouvelles acquisitions, le héros énumère les détails exotiques et pittoresques de la peinture, ses mélanges d'époques et de styles, ses anachronismes, sa force de suggestion, sa saturation par les détails les moins vraisemblables ainsi que sa portée générale, abstraite, mythique :

Dans l'œuvre de Gustave Moreau, conçue en dehors de toutes les données du Testament, des Esseintes voyait enfin réalisée cette Salomé, surhumaine et étrange qu'il avait rêvée. Elle n'était plus seulement la baladine qui arrache à un vieillard, par une torsion corrompue de ses reins, un cri de désir et de rut ; qui rompt l'énergie, fond la volonté d'un roi, par des remous de seins, des secousses de ventre, des frissons de cuisse ; elle devenait, en quelque sorte, la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles, la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche.⁵⁸

Le peintre semblait d'ailleurs avoir voulu affirmer sa volonté de rester hors des siècles, de ne point préciser d'origine, de pays, d'époque, en mettant sa Salomé au milieu de cet extraordinaire palais, d'un style confus et grandiose, en la vêtant de somptueuses et chimériques robes, en la mitrant d'un incertain diadème en forme de tour phénicienne tel qu'en porte la Salammbô, en lui plaçant enfin dans la main le sceptre d'Isis, la fleur sacrée de l'Égypte et de l'Inde, le grand lotus.⁵⁹

Coupée de tout cadre spatio-temporel (ou, plus précisément, les englobant tous), ainsi que de toute narration et filiation, la Salomé de Moreau semble danser éternellement, suscitant le désir des uns et la mort des autres. Elle devient le symbole de la « Luxure », de l'« Hystérie », de la « Beauté maudite », l'incarnation décadente d'une sorte d'Éternel Féminin, d'Éros et de Thanatos.

Arthur Symons, chef de l'école symboliste britannique et traducteur infatigable des écrivains français (Baudelaire, Zola, Maupassant, Verlaine, Mallarmé et Verhaeren), remarque la même chose dans l'un de ses essais consacrés au peintre symboliste :

Gustave Moreau est hanté par l'image de Salomé, et il l'a peinte cent fois, toujours une fleur rigide du mal, toujours parmi les ténèbres somptueuses ou les splendeurs barbares: une mosquée, une cathédrale, un temple hindou, une architecture de rêves. Elle n'est pas une femme, mais un geste, un symbole de délire ; un rêve fixe se transforme en hallucinations colorées – cruelles et troublantes ; des voûtes étranges s'étendant en forme d'arche au-dessus d'elle, sombres et luisantes, percées par des rayons de lumière, qui donnent sur des splendeurs d'un rouge sanglant, à travers lesquelles elle se meut, habillée de fleurs ou de bijoux, dans une lascivité hiératique.⁶⁰

⁵⁸ Huysmans, Joris-Karl. *À rebours*. Paris : G. Charpentier et Cie. 1884, p. 74.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 75.

⁶⁰ « Gustave Moreau is haunted by the image of Salomé, and he paints her a hundred times, always a rigid flower of evil, always in the midst of sumptuous glooms or barbaric splendours: a mosque,

Ce procédé de variation permanente de détails et de généralisation progressive du récit qui, d'un mythe à l'ancienne, devient un symbole s'avère typiquement décadent:

[...] les détails changent au cours de [l'] histoire, et ce qui reste n'est qu'une essence poétique. Ainsi l'histoire mythique est pour ainsi dire « purifiée » du réel, elle en est éloignée à l'extrême, et comporte dans sa forme même un élément de mystère. Par ailleurs, l'évacuation du réel laisse la place à l'essence symbolique : le mythe représente le symbole élaboré en récit.⁶¹

Symons utilise le même principe dans sa propre création. « La danse des filles d'Hérodiad », l'un des poèmes du recueil *Images du Bien et du Mal (Images of Good and Evil, 1899)*, met ainsi en scène tout un groupe de jeunes filles :

Elles dansent, les filles d'Hérodiad,
Avec des pieds éternels, blancs, au mouvement assuré,
Et toujours, quand elles dansent, pour leur plaisir,
Toujours la tête d'un homme tombe à cause d'elles.⁶²

Ici, il n'est plus question d'une Salomé concrète qui en voudrait à un Jean le Baptiste particulier. Les filles d'Hérodiad, dont le nombre peut varier de deux à une véritable foule symbolique, dansent éternellement (donc en dehors du contexte biblique ou historique traditionnel), « pour leur plaisir » (sans stratégie préalable) et quiconque les regarde risque de succomber à leurs charmes, perdant sa tête, d'abord au sens figuré, puis au sens propre du terme⁶³. Les jeunes danseuses symbolisent ainsi l'initiation au désir ainsi qu'un face-à-face tragique avec le destin de tout homme, sa condition mortelle.

Sur le plan formel, la danse semble renvoyer plus généralement à la poétique symboliste. Partout dans les *Images du Bien et du Mal*⁶⁴, elle représente cette union mystérieuse du monde physique avec le monde spirituel, de l'intemporel avec le temporel, du statique

a cathedral, a Hindu temple, an architecture of dreams. She is not a woman, but a gesture, a symbol of delirium; a fixed dream transforms itself into cruel and troubling hallucinations of colour ; strange valuts arch over her, dim and glimmering, pierced by shafts of light, starting into blood-red splendours, through which she moves robed in flowers or jewels, with a hieratic lasciviousness. » (Symons, Arthur. « Gustave Moreau » (1905). In *Studies in Seven Arts* (1906). London : Martin Secker, 1924, p. 44).

⁶¹ Symington, Michaela. « Le mythe décadent et la modernité : Arthur Symons et les réécritures de Salomé ». In *Mythes de la décadence*. Sous la direction d'Alain Montandon. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal. 2001, p. 296.

⁶² « They dance, the daughters of Herodias, / With their eternal, white, unflinching feet, / And always, when they dance, for their delight, / Always a man's head falls because of them. » (Symons, Arthur. « The Dance of the Daughters of Herodias ». In *Images of Good and Evil*. Poole et New York : Woodstock Books. 1996, pp. 44–45).

⁶³ C'est ainsi qu'elles apparaissent dans le rêve du duc de Fréneuse décrit dans le dernier chapitre de *Monsieur de Phocas* où elles semblent confirmer l'initiation du héros. Sur *Monsieur de Phocas*, voir l'article de Zaviš Šuman, « Instabilité dans l'imaginaire de Jean Lorrain : Échos et reflets dans *Monsieur de Phocas* », dans ce même volume, pp. 41–47.

⁶⁴ Salomé, à proprement parler, apparaît dans « The Dance of the Daughters of Herodias », dans « Studies in Strange Sins » et, bien sûr, dans la traduction de l'« Hérodiade » de Mallarmé. D'autres poèmes sont, eux aussi, structurés autour de l'image centrale de la danse (« The Dance of the Seven Sins » ou « To a Gitana Dancing »), mais sans allusion explicite à la fille d'Hérodiad.

avec le dynamique, de la forme et du contenu, de l'art et le monde que les poètes fin-de-siècle préconisaient⁶⁵.

Françoise Metzler écrit à ce propos :

La représentation est la danse de Salomé – capable d'une telle puissance qu'elle peut tuer ; si dangereuse dans sa force que, comme pour toutes les divinités, on n'a jamais à la décrire, mais simplement à la ressentir, à l'imaginer ; si convaincante qu'elle peut produire le concept de l'histoire et de la politique qui lui plaît.⁶⁶

Cette réflexion ne fait que reprendre les idées de Mallarmé, grand maître à penser de Symons, au sujet de la danse en général :

[...] la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et qu'elle ne danse pas, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élangs, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe.⁶⁷

Pour Mallarmé, la danse représente ainsi cette « écriture corporelle », ce « mystère » de la suggestion qui doit se dégager de toute création véritable :

La contemplation des objets, l'image s'envolant des rêveries suscitées par eux, sont le chant : les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent : par là ils manquent de mystère ; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements.⁶⁸

L'histoire de Salomé illustre bien la conviction de Claude Lévi-Strauss qu'« un mythe se compose de l'ensemble de ses variantes »⁶⁹. D'une jeune fille (voire « fillette ») sans nom, entièrement soumise à la volonté de sa propre mère, à une dévoreuse d'hommes, d'une danseuse lubrique à la « petite astronome » distraite qui n'a besoin de la tête d'Iokanaan que pour des expérimentations ludiques et scientifiques, d'une castratrice froide à une obsédée sexuelle, d'un être humain à un simple geste, d'une femme à un

⁶⁵ Ce schéma néoplatonicien prend une signification nouvelle lorsque l'on le met en relation avec la notion de sublime. Cf. Šuman, Závěš. « Longinovo Pojednání O vznešeném ». *Svět literatury* 39, 2009, pp. 88–100.

⁶⁶ « Representation is the dance of Salomé – capable of such power that it can kill; so dangerous in its strength that, like all divinities, it need never be described, but only sensed, imagined; so convincing that it can generate the notion of history and politics that it chooses. » (Metzler, Françoise. *Salomé and the Dance of Writing. Portraits of Mimesis in Literature*. Chicago and London : The University of Chicago Press. 1987, p. 215).

⁶⁷ Mallarmé, Stéphane. « Ballets ». *Œuvres complètes*. Édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean Aubry. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. 1945, p. 304.

⁶⁸ Mallarmé, Stéphane. « Réponses à des enquêtes ». In *Œuvres complètes*. Édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean Aubry. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. 1945, p. 869.

⁶⁹ Lévi-Strauss, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris : Plon. 1958, p. 249.

symbole, du sacré au profane et vice versa (car les approches de Symons et Mallarmé réhabilitent la dimension métaphysique du mythe), des joutes discursives au soliloque, des drames de l'histoire à l'introspection psychologisante, Salomé épuise toutes les possibilités que le récit originel passait sous silence.

Or, quelle que soit la « variante » du mythe, devant cette danseuse éternelle, le lecteur se trouve à chaque fois invité à une méditation sur les mystères du désir et de la mort, de la complémentarité des sexes, du corps et de la parole, du contenu et de la forme, de l'écriture et de la représentation. Salomé, décadente ou non, a ainsi un bel avenir devant elle.

BIBLIOGRAPHIE

- Bouchor, M. (1879) : *Le Faust moderne*. Paris : Charpentier.
- Cavazza, F. (2010) : *Salomé dans la littérature européenne à travers les siècles jusqu'en 1869*. Bologne : Université Alma Mater Studiorum de Bologne.
- Dottin-Orsini, M. (1996) : *Salomé*. Paris : Éditions Autrement.
- Ěbert-Zeminová, C. (2011) : Narkissos a Kronos. In *Revue psychoanalytické psychoterapie*, XIII, n° 2, pp. 45–58.
- Flaubert, G. (1877) : *Trois contes : Un cœur simple, La Légende de saint Julien l'Hospitalier, Hérodiad*. Paris : Charpentier.
- Flaubert, G. (1881) : *Salammô*. Édition définitive avec des documents nouveaux. Paris : Charpentier.
- Flaubert, G. (2001) : *Salammô*. Édité par Gisèle Séginger. Paris : Flammarion.
- Flavius Josèphe. (1900) : *Antiquités judaïques*. Livre XVIII, V, 4. Traduction de Julien Weill. Sous la direction de Théodore Reinach. Paris : Ernest Leroux. 1900. (Version électronique du texte disponible sur : <http://remacle.org/bloodwolf/historiens/Flajose/juda18.htm>).
- Heine, H. (1846) : *Atta Troll*. Traduit en français en 1846 par le poète lui-même. Version complète disponible sur : [http://fr.wikisource.org/wiki/Atta_Troll_\(Heine\)](http://fr.wikisource.org/wiki/Atta_Troll_(Heine)).
- Huysmans, J.-K. (1884) : *À rebours*. Paris : G. Charpentier et Cie.
- Laforgue, J. (1887) : *Moralités légendaires*. Paris : Librairie de la Revue indépendante.
- Lévi-Strauss, C. (1958) : *Anthropologie structurale*. Paris : Plon.
- Mallarmé, S. (1945) : *Œuvres complètes*. Édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean Aubry. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Metzler, F. (1987) : *Salomé and the Dance of Writing. Portraits of Mimesis in Literature*. Chicago and London : The University of Chicago Press.
- Montandon, A. (2001) : *Mythes de la décadence*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal.
- Ogane, A. (2006) : *La genèse de la danse de Salomé. L'« appareil scientifique » et la symbolique polyvalente dans Hérodiad de Flaubert*. Tokyo : Keio University Press.
- Palacio, J. de. (2011) : *La Décadence. Le mot et la chose*. Paris : Les Belles Lettres.
- Pierrot, J. (2007) : *L'Imaginaire décadent (1880–1900)*. Rouen : Publications des Universités de Rouen et du Havre.
- Poirier, J. (2004) : *Judith. Échos d'un mythe biblique dans la littérature française*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Symons, A. (1924) : *Studies in Seven Arts (1906)*. London : Martin Secker.
- Symons, A. (1996) : *Images of Good and Evil*. Poole et New Work : Woodstock Books.
- Šuman, Z. (2009) : Longinovo Pojednání O vznešeném. In *Svět literary* 39, 2009, pp. 88–100.
- Šuman, Z. (2014) : Instabilité dans l'imaginaire de Jean Lorrain : Échos et reflets dans *Monsieur de Phocas*. *Romanistica Pragensia XX : Fin de siècle – AUC, Philologica* 1/2015, pp. 41–47.
- Trocmé, É. (2000) : *L'évangile selon saint Marc*. Genève : Labor et Fides.
- Voraigne, J de. (1843) : *La Légende dorée*. Traduite du latin et précédée d'une notice historique et bibliographique par M. G. B. Première série. Paris : Librairie de Charles Gosselin.
- Wilde, O. (1893) : *Salomé : drame en un acte*. Paris : Librairie de l'art indépendant.

Dictionnaire des Mythes littéraires. Sous la direction de Pierre Brunel. Monaco : Éditions du Rocher. 1988.
L'Évangile selon Marc. (Version électronique disponible sur : <http://www.info-bible.org/lsg/41.Marc.html>).
L'Évangile selon Matthieu. (Version électronique disponible sur : <http://www.info-bible.org/lsg/40.Matthieu.html>).

Eva Voldřichová Beránková
Institut d'Études Romanes
Faculté des Lettres, Université Charles de Prague
nám. Jana Palacha 2, 116 38 Prague 1
Eva.Berankova@ff.cuni.cz